

José Luis  
de la Tejera Galí

*Acercamientos a  
Una mujer de José  
Soler Puig*

Q

uizás, uno de los aspectos menos controvertidos en la crítica literaria sobre la obra novelística de José Soler Puig consiste en la aceptación de que «el gran tema dominante en su narrativa es el reflejo artístico de la quiebra de valores éticos pequeñoburgueses»,<sup>1</sup> también se aprueban los motivos principales dominantes en sus primeras cinco novelas (*Bertillón 166*, *En el año de enero*, *El derrumbe*, *El pan dormido* y *El caserón*) como por ejemplo:

sentimiento anticlerical [...] la función del ejército [...] la corrupción administrativa [...] el matrimonio [...] por intereses económicos [...] sometimiento de la mujer y su papel secundario en la sociedad [...] despertar de la adolescencia [...] explotación de la niñez. Estos elementos configuran la problemática social asumida por Soler Puig con notable insistencia.<sup>2</sup>

La insistencia soleriana hacia estas circunstancias lo llevará directamente por el sendero del enjuiciamiento crítico de la

<sup>1</sup>Nélida Galano: *El mundo narrativo de José Soler Puig*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 235.

<sup>2</sup>Ibíd., p. 239.

burguesía como clase en novelas tales como *El derrumbe* y *Un mundo de cosas* y la reiteración de la presencia del mundo pequeñoburgués en *Ánima sola*, y su casi ausencia en *El nudo*. Pero al presentar la composición clasista, Soler transgrede los límites de la pequeña burguesía urbana, con mayor fuerza, en *Un mundo...* ya su gran tema de sólida validez se amplía y acepta nuevas resonancias ético-sociales, que sin contradecir las del mundo pequeñoburgués, se introducen en la burguesía como clase para sí, develando implacablemente su textura.

La anterior observación sobre la ampliación y superación soleriana respecto a la presencia temática del mundo pequeño-burgués (urbano) es un hecho consumado al presentar el desenvolvimiento económico de los negocios de don Francisco, recio personaje de la novela *Una mujer*, entregada por la imprenta en 1988. El mundo presentado va más allá de los límites de la pequeña burguesía urbana y se mueve hacia el ámbito rural de un terrateniente en ascenso económico.

Ahora el «sustrato testimonial»,<sup>3</sup> como resultado del reflejo de las contradicciones sociales existentes en la realidad, es un elemento marcado. Algunos de los motivos dominantes se reflejan para darnos una interesante estructura novelesca, donde la realidad epocal expresada en motivos narrativos se novela mediante el testimonio de la narradora.

El carácter testimonial de la narración lo declara el propio Soler: «es una obra escrita por ella [su esposa Cecilia Martínez ("Chila")] [...] con sus recuerdos desde los ocho años hasta veintisiete, en que nos casamos. Los grabó después de yo salir del hospital, y luego le di un poco de forma y ambiente novelesco».<sup>4</sup> El autor transcribió, a nivel de cierta elaboración artística, el testimonio oral grabado de su compañera. Este procedimiento aportó los datos principales para el relato novelesco. La realidad vivencial estará, pues, presente en cada palabra, en cada hecho. En resumen: no es toda la fecundidad imaginativa del autor, sino la estructuración novelística de la

<sup>3</sup> Rogelio Rodríguez Coronel: *Novela de la Revolución y otros temas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 35. Ver Aida Bahr: «Un personaje llamado autor», en *SiC*, revista literaria y cultural, Santiago de Cuba (3), 1999.

<sup>4</sup> Reinaldo Cedeño Pineda: «José Soler Puig, más allá de sus obras», en *Perfil de Santiago*, tabloide cultural del periódico *Sierra Maestra*, Santiago de Cuba (36): 8, junio, 1988.

narración testimonial el procedimiento que da como resultado este texto.

Sobre el sustrato testimonial, Rogelio Rodríguez Coronel apunta: «sobre este elemento emergen obras cuya funcionalidad depende del método empleado por el novelista, de la facturación estética [...] y de la dimensión del mundo creado».<sup>5</sup> He aquí uno de los aspectos capitales de esta obra. El proceso creador-mediador del escritor no siempre concreta imágenes artísticas de funcionalidad plena al partir del tono testimonial y el carácter de oralidad. Lo testimonial se aferra demasiado a la oralidad del relato contado y la mediación del escritor sufre los embates de la falta (ocasional) de engarce entre el discurso oral testimonial grabado y el discurso narrativo presentado. La inadecuación de la transferencia de lenguajes, el paso de lo grabado a lo narrado, la transposición de la grabación como acto comunicativo expresivo al discurso narrativo como escritura comunicativa elaborada artísticamente se resiste a veces, y su funcionalidad, por lo menos en el sentido del interés dramático, se diluye, por momentos, en lo anecdótico.

Al respecto, una reflexión del crítico cubano Eduardo López Morales parece apropiada para dilucidar, a nivel teórico, la funcionalidad en una obra literaria.

el carácter de ficción de la obra literaria no debe circunscribirse exclusivamente al hecho de su no existencia fáctica en cuanto a documento, sino, sobre todo, a su proceso productivo de creación verbal, aun cuando se refiera directamente a una experiencia vital-real, testimonial.<sup>6</sup>

Y es precisamente una experiencia vital-real-concreta la de la testimoniante, registrada en una cinta magnetofónica, la que recibe el tratamiento artístico en el proceso de la creación novelesca; sin embargo, por momentos la imaginación del novelista no logra subordinar el dictado de la intervención realmente monologal de la testimoniante, ni de la distensión anecdótica del relato de la narradora-protagonista que domina todo el sujeto de la obra. En otros términos, al evaluar el material

<sup>5</sup> Rodríguez Coronel: Ob. cit., p. 35.

<sup>6</sup> Eduardo López Morales: «El hermoso canto de la audacia», en *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, VI (1): 31, enero-julio, 1988.

imaginativo novelesco, el dictado testimonial oral tiende al retraso de la acción y a la presentación de momentos y acciones de importancia secundaria. Sin embargo, el interés por conocer la vida de esta familia, aunque se resiente en términos de acción, se mantiene en el lector.

A Soler le fue muy cara esta novela corta, pues la cercanía afectiva constituye un homenaje a su esposa. Este hecho extraliterario, precisamente, le imprime un sentido diferente al resultado de su praxis novelística en cuanto a procedimientos para la obtención del material fáctico novelable. No siempre había encontrado tan de cerca sus modelos de representación literaria (aunque en una de las múltiples entrevistas que se le hicieran, él plantea que se tomó a sí mismo para representar el personaje del padre de Espinosa en *Bertillón 166*). Quizás esta cercanía le haya hecho valorar situaciones de poca tensión e interés dramático como relevantes para ser expresadas en varias circunstancias del texto.

La obra es la historia de una mujer que sufre y ama, vive y padece, lucha y trabaja en un medio ya preterido para nuestras jóvenes generaciones. Soler nos ofrece la vida de esa mujer contada por ella misma:

Después de tantos años, puede una contar cosas de cuando se era niña [...] Papá y mamá tenían una finquita en Sitio Campo, en donde yo nací. Somos tres hermanos, una hembra y dos varones; yo soy la mayor [...] para él, ganar dinero era la felicidad [...] Ahora, recordando las cosas que pasaron en todo ese tiempo –desde mis cuatro o cinco años hasta los trece–, quisiera vivirlo de nuevo, con los sesenta y siete que ahora tengo.<sup>7</sup>

Abre la novela de título nominal con la presentación en primera persona de las coordenadas tiempo-espacio, la presentación del núcleo familiar (personajes sobre los que girará la acción) y el interés del padre: la acumulación de capital, motivo recurrente en todo el texto, dirigiéndose a un interlocutor –su segundo esposo–, una anciana rememora los «viejos tiempos», como si estuviera estableciendo un diálogo. Sus recuerdos se detienen casi siempre más que en momentos de

<sup>7</sup> José Soler Puig: *Una mujer*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1988, p. 5.

acción, en personajes anecdóticos con preferencia por el ámbito espacial.

Como en novelas anteriores, Soler recrea espacios artísticos productivos para el desarrollo fabular. En la secuencia *incipit* el ámbito espacial rural y el espacio artístico cerrado donde vive la familia en la localidad de Sitio Campo constituyen elementos referenciales estáticos: «era una gran casa de campo, con tres corredores, al frente y a los lados, y un balcón al fondo, que dominaba un extenso panorama de llanos y montañas. Tenía sala, saleta, comedor, cuatro cuartos y cocina».<sup>8</sup> El escritor se detiene más en la enumeración detallística de la estructura de la casa que en el movimiento o la acción. Este último cobra menor interés que el marco espacial situacional. Tal circunstancia predomina en casi toda la trama. Por momentos, hasta la descripción discontinua de un mismo espacio adolece de repeticiones posibles de soslayar, al no constituir aportes para el desenvolvimiento de la fábula.

Felicia, la narradora, hace un recuento de un caso típico en nuestro país: un español abandona su triste vida en su patria y cual indiano anda en busca de fortuna; así viene a Cuba y funda una familia: él (Francisco), su esposa, dos hijos varones y una hembra.

Desde el presente, esta última asume el papel de relatadora y cuenta sobre su pasado. Precisamente esta acción comunicativa oral signa toda la novela con un sentido de verosimilitud y veracidad autobiográfica y testimonial. El autor recurre a pequeñas «trampas» narrativas para presentar a la relatadora, el uso de la primera persona, la reflexión en voz alta, el tuteo a un interlocutor nunca objetivizado y supuestamente presente: «tú sabes que papá era español, aragonés, de Teruel».<sup>9</sup> Este uso de la segunda persona desempeña el papel de permitir a un oyente (su actual esposo) escuchar el relato y tiende a la dialogalidad y credibilidad del discurso narrativo, realmente monologado, que fluye para crear una sucesión de cuadros cual cinta cinematográfica.

En esta novela el tono de oralidad del discurso narrativo es la constante que impulsa principalmente el avance fabular: «Yo no se lo pregunté porque entonces qué iba a saber yo de

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.

pasaportes ni de viajes»,<sup>10</sup> exclama Felicia al hablar sobre la entrada del padre a Cuba. La presencia repetida de la primera persona gramatical del singular, la sencillez del enunciado oracional y la inversión del sujeto en la segunda parte del mismo, demuestran un sentido de oralidad que será una constante en todo el texto.

La niñez y la juventud de Felicia y sus hermanos transcurren entre cambios de localidades geográficas, pero antes del cambio, el padre resulta preso por darle muerte accidentalmente en una discusión a un paisano vecino. Este detonante dramático produce una nueva situación económica de la familia y del *in crescendo* económico-social a la casi ruina transcurre el devenir de esta. Paralelamente se mueven también de situación geográfica, por distintos puntos de Oriente a Occidente. La familia deambula por diferentes sitios: La Habana, Isla de Pinos y el escritor se encarga de comentar estos sucesos, recargando la mano en los detalles descriptivos no motivacionales que limitan la acción narrativa.

Si interesante es conocer la trama de la novela, penurias y alegrías de Felicia y su familia, el procedimiento narrativo tiende a la distensión climática. A cualquier novela le son pertinentes diversos puntos álgidos dramáticamente, a esta la distensión climática le resta dramaticidad. Quizás el tono oral no permita literaturizar con efectividad y funcionabilidad el texto. La concreción dramática solo se logra parcialmente en algunos momentos. Uno de ellos ocurre en la secuencia narrativa siguiente, presentada a través de algunas acotaciones dialogales, con discontinuidad temporal:

Papá sacó el revólver y encañonó al hombre [...] lo que hizo el individuo fue darle un picazo en la muñeca. Parece que lo que buscaba era golpear el revólver, pero le dio a papá en la muñeca [...] y el arma se disparó [...] la bala le entró en el vientre [...] perforándole los intestinos [...] Él contaba todo eso que te he dicho del caso mientras mamá trataba de contenerle la sangre con agua fresca y telaraña.<sup>11</sup>

Narrado y no actuado dialogalmente, se mantiene el tono de oralidad que demanda el relato contable. Soler Puig, fiel a su

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pp. 15-16.

protagonista-narrador, permite el fluir del recuerdo y presenta un núcleo temático argumental y de acción principalmente utilizando la forma elocutiva de la narración. Esto, pues, contribuye a un desarrollo sin estridencias ni dramaticidad en exceso de los sucesos narrados. El anterior pasaje marca la vida de Felicia y de la familia y la sume en la desdicha: «Ése fue el primer golpe que me dio a mí la vida».<sup>12</sup> A partir de ese momento las penurias golpearán duramente la vida de la joven. La narración del mundo presentado continuará con la tónica de un mayor peso del predominio de las formas elocutivas narrativas que de las dialogadas.

Todo el período de tiempo en que Felicia aparece amancebada con su primer marido está contado con lujo de detalles anecdóticos y el equilibrio diálogo/narración se inclina hacia la forma elocutiva segunda. Incluso hay repeticiones en la construcción de las acotaciones al utilizar el verbo decir, no por limitaciones del escritor, sino por mantener quizás, el tono de oralidad y la espontaneidad propia de la comunicación que ofrece el relato contado a viva voz.

Con el retorno de la muchacha al hogar paterno hay toda una recurrencia de nuevas vejaciones por parte del papá, quien llega a cuestionar la fidelidad de esta al marido, pues sus hijos son de diferente tez: una blanca y otra más oscura. Los criterios racistas afloran en el padre para evidenciar sus juicios sobre las razas, propios de las capas sociales blancas y en especial adineradas. El autor, magistralmente, no solo significa las costumbres de una época, sino también las limitaciones clasistas-racistas existentes.

El maltrato produce de nuevo el choque entre padre e hija y esta decide abandonarlo definitivamente y se radica en Guantánamo, donde se evidencia su entereza de carácter y actitud ante el trabajo. Ella rompe con la ética epocal no solo al dejar la tutela familiar, sino al desempeñarse como barbera, labor no formalizada para una mujer según las normas de conducta social vigentes y menos aún en una ciudad de provincia.

A través de los recuerdos de esta joven se nos ofrece toda la actuación de su padre, quien no solo espolea y veja a sus peones asalariados y a su propia familia; sino llega en acto irracional,

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 17.

al maltrato físico de un perro. Esta descomposición síquica constituye, en última instancia, su actuación también como clase social.

La evolución-involución tendiente al traumatismo síquico y el desenvolvimiento económico de don Francisco son facetas bien logradas en la obra. Se apela a la presentación externa y el comportamiento del personaje en cuestión, desde la óptica y vivencias de Felicia mediante el relato conversacional monológico.

La fuerza testimonial y el carácter conversacional funcionan como catalizadores en toda la novela. El oyente (destinatario) hipotético al que le habla la voz en primera persona y recibe un tratamiento de tú, nunca interviene, pero carga a la novela dicho procedimiento de los dos catalizadores mencionados. El autor recurre a «motivos denotativos» y a la persona gramatical para subordinar el plano compositivo: «Tú sabes», «está diciendo ahora papá», «ahora el recuerdo me viene de repente»<sup>13</sup> constituyen expresiones con funcionalidad a nivel de la presentación temporal y la posición focal.

Con «ahora estás mirando todo eso; te lo veo en los ojos»,<sup>14</sup> giro que aparece casi a la mitad de la obra, Soler Puig ha recurrido a uno de sus procedimientos preferidos y ya utilizados en otras novelas. Conmina a una segunda persona a ser partícipe del mundo presentado por el narrador. Aquí funciona para reforzar el sentido conversacional del discurso. El interlocutor no actuante parece inferido y causa un acercamiento al lector. Además ese interlocutor especial sugerido parece como familiarizado con los acontecimientos que escucha, de acuerdo con el tratamiento que Felicia le brinda.

El soporte lingüístico, la palabra como envoltura de la imagen artística literaria, no es desaprovechado para ubicar en tiempo y espacio geográfico al lector. Así Felicia recuerda que su «mamá hacía galletas de esas que aquí le dicen cuerúas, con harina, azúcar y pan viejo».<sup>15</sup> Soler hace gala de giros y palabras generalizadas en la región oriental del país y en especial las de Santiago y Guantánamo; también otro ejemplo interesante ocurre al nombrar el juego de los palitos y aclarar su acepción

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ídem.*

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 52.

no santiaguera: quimbumbia; o nombrar al macho como «puerco», diferenciando dos nominaciones para un mismo sujeto. Así pues en la caracterización regional del léxico, el autor implica su procedencia geográfica. En este sentido don Francisco se expresa con giros propios del español: «¡Viva la pepa!»,<sup>16</sup> «Yo os doy»;<sup>17</sup> aunque por algunos momentos no se marca con tanta fuerza la diferenciación lingüística.

En *Una mujer*, el orden discontinuo espacial/temporal se comporta en función de la oralidad del relato. La discontinuidad en la presentación de un orden cronológico o espacial es otro de los elementos privativos de la novela. No es el caso de acciones, tiempo o lugares paralelos o tiempo invertido o a saltos; es una mayor discontinuidad. Esta apoya el sentido de oralidad de un hablante emitiendo sus recuerdos: una anciana. Sin embargo, este recurso tiene el peligro de crear ruido en el sistema narrativo y entorpecer la decodificación lectoral, llegando a repeticiones innecesarias, no obstante sean escenas narradas por alguien que no tenga ya la mente ágil y totalmente lúcida.

*Una mujer* constituye la presencia de la vida de una joven en el contexto seudorrepblicano. Los episodios autobiográficos que Felicia<sup>18</sup> recuerda y sus reflexiones, muestran el sentir y el vivir de una mujer y una familia. Por su valor humano, la novela es testimonio de una vida y conocimiento sobre una época.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>18</sup> Felicia, del latín *felicitas*, dicha, buena suerte, felicidad; sin embargo, en *Una mujer*, tal acepción es inversa.